



YVONNE-PATRICIA ALEFELD

„Der Simplizität der Griechen am nächsten kommen“

**Entfesselte Animalität in
Heinrich Wilhelm v. Gerstenbergs *Ugolino*.**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Herder Jahrbuch / Herder Yearbook, VI/2002, S. 63-82.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/gerstenberg/ugolino_alefeld.pdf

Eingestellt am 20.12.2005

Autorin

Dr. Yvonne-Patricia Alefeld

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Germanistisches Seminar IV

Universitätsstr. 1

40225 Düsseldorf

E-Mail-Adresse: ypaz@online-club.de

Homepage: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/pott/Content/alefeld.htm>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Yvonne-Patricia Alefeld: "Der Simplizität der Griechen am nächsten kommen" – Entfesselte Animalität in Heinrich Wilhelm v. Gerstenbergs *Ugolino*. (20.12.2005) In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/gerstenberg/ugolino_alefeld.pdf (Datum Ihres letzten Besuches).

YVONNE-PATRICIA ALEFELD

„Der Simplizität der Griechen am nächsten kommen“

**Entfesselte Animalität in
Heinrich Wilhelm v. Gerstenbergs *Ugolino*.**

Als „Erfahrung der Grenzsituation“¹ bestimmt Karl Jaspers die Tragödie und bezeichnet so die existentielle Verfassung des tragischen Helden und die historische Verortung des tragischen Sujets. Das heißt, dass die Dramatisierung eines Grundmotivs in einem gewissen Raum und in einer bestimmten Zeit als Ausdruck einer Krise zu verstehen ist. In Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs *Ugolino* ereignet sich die Krise in einem schwach erleuchteten Hungerturm („Vorbericht“).² Das einst göttliche Licht der Offenbarung, umgedeutet in eine Metapher für die kritische Vernunft, die den Menschen in der Gesellschaft auszeichnet, der vernünftig denkt und sich vernünftig benimmt, schimmert nur spärlich. Den Turm umgibt die bedrohliche Dunkelheit einer „stürmischen Nacht“, und das Tosen der Elemente, „nichts als das Geheul der Winde und das Geklatsch des Regens“ (II, 29), untermalt die Inszenierung des Martyriums eines Vaters und seiner drei Söhne - eines Martyriums in originärer Bedeutung des Wortes, das im klassischen Griechisch eine forensische Semantik inne hat³ und die Bühne in eine Hinrichtungsstätte verwandelt.

Die Krise in Gerstenbergs *Ugolino* bezeichnet nicht jenes tragisch-aufgeklärte Prinzip, in dem schließlich die Vernunft die Herrschaft über die Leidenschaften gewinnt, das zeitgenössische Tragödientheorien, wie Lessings *Hamburgische Dramaturgie* als „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“⁴ feiern. Gerstenberg reduziert die tragische Polarität von Freiheit und Notwendigkeit auf ein Thema: „Der Gang und das Ziel meines Dramas war eine Verhun-gerung“.⁵ Angesichts dieses Sujets, „dessen Contextur sich aller dramatischen Form zu verweigern scheint“, äußert Lessing in einem Brief an

¹ Jaspers, Karl: *Über das Tragische*. München 1954, S.29.

² Zitiert wird in der Folge nach: Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*. Mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften. Hg. Christoph Siegrist. Stuttgart 1977. Die römischen Ziffern stehen für die Aufzüge, die arabischen für die Seitenzahl.

³ Neumann, Johannes: „Martyrium - Inquisition - Exorzismus“. In: Heinrich von Stietencron (Hg.): *Angst und Furcht. Ihre Präsenz und ihre Bewältigung in der Religion*. 1. Aufl. Düsseldorf 1979, S.172.

⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie. Werke*. Hg. Herbert G. Göpfert u.a. München 1975, Bd. 4, S.595 (78. Stück).

⁵ Gerstenberg an Lessing, Mai oder Juni 1768. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe von und an Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1987, Bd. 11/I, S.516.

Gerstenberg seine Bedenken, da „Der körperliche Schmerz [...] unstreitig unter allen Leiden am schwersten zu behandeln“⁶ sei.

In der Inszenierung einer systematischen Verelendung behält der Hunger das letzte Wort über die Strittigkeit menschlicher Autonomie.⁷ Die Personen des Stückes, Ugolino, der sechsjährige Gaddo, der zwölfjährige Anselmo und der zwanzigjährige Francesco, beherrscht von wechselnden Affekten und der Radikalität des kreatürlichen Leidens, offenbaren, dass das soziale Verhalten des Menschen keinesfalls durch Vernunft oder durch kulturelle Tradition diktiert sei. Ebenso wenig ist der Mensch ein freies Wesen; er ist der Natur unterworfen. Die menschliche Ohnmacht konnotiert Gerstenberg in diesem Werk durch den körperlichen Schmerz und durch die Bedürftigkeit des kindlichen Lebensalters. Die Welt des Dramas beginnt mit dem Hilferuf eines Kindes.⁸

Der physische Schmerz, bzw. physiologische Motive wie Hunger sind in der Literatur recht selten.⁹ Georg Büchner z.B. verleiht dem Thema Hunger eine oszillierende Mehrdeutigkeit, indem er eine Phrase Vittorio Alfieris: „E la fama?“ („Und der Ruhm?“) mit einer Wendung Carlo Gozzis: „E la fame?“ („Und der Hunger?“) zu einem Homoiarkton verbindet. Diese rhetorische Figur stellt er einem seiner Dramen provokant als Motto voran.¹⁰ Ruhm und Hunger sind zwei Seiten einer Medaille, die die ewig gleiche Natur des Menschen bezeichnen, woran aber auch *Ein Hungerkünstler* (Franz Kafka) zugrunde geht. Ruhm und Hunger strukturieren Karl Philipp Moritz Roman *Anton Reiser*, dessen Titelheld „eines Abends den Ugolino las, nachdem er den ganzen Tag nicht das mindeste genossen hatte, denn seinen Freitisch hatte er über das Lesen versäumt und für das Geld, was zum Abendbrot bestimmt war, hatte er sich den Ugolino geliehen und ein Licht gekauft, bei welchem er in seiner kalten Stube

⁶ Lessing an Gerstenberg, 25. Februar 1768 (wie Anm. 6), S.504.

⁷ Der „Prozeß der physischen Zerstörung einer Familie“ (Sorensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München 1984, S.104), den Gerstenberg inszeniert, leitet gleichzeitig einen Paradigmawechsel ein: „Incarcaration is no longer experienced as allegory nor as righteous punishment but as physical and emotional torment.“ (Schmidt, Henry J.: „The Language of Confinement. Gerstenberg's *Ugolino* and Klingers *Sturm und Drang*“. In: *Lessing Yearbook* 11 (1979), S.179.)

⁸ „Anselmo. Hilf dem armen Gaddo, mein Vater! Sein Anblick dringt mir ans Herz.“ (I, 7) Zu recht betont Albert Malte Wagner in seiner immer noch lesenswerten Gerstenberg-Monographie: „Es muß schon jemand eine große Überzeugung von seiner Kraft, zu steigern, haben, wenn jemand ein Drama so beginnen lassen kann, wie Gerstenberg seinen *Ugolino*. [...] Die Welt dieses Dramas wird durch die Klage des Knaben aufgerissen. Wir werden nicht vorbereitet, sondern von Anfang an hineinversetzt in die große Tragik dieses Stückes, für die Gerstenberg als Symbol des Hunger gefunden hat.“ (Wagner, Albert Malte: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang*. 2 Bde. Heidelberg 1924, Bd.2, S.321.)

⁹ Vgl. Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Aus dem Amerikanischen v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 1992. (Originalausgabe: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York 1985.)

¹⁰ Büchner, Georg: *Leonce und Lena. Ein Lustspiel. Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe v. Werner R. Lehmann. München 1980, S.91.

in eine wollene Decke eingehüllt die halbe Nacht aufsaß und die Hungerszenen recht lebhaft mitempfinden konnte.“¹¹

Hunger erleiden zu müssen, ist schmerzliche menschliche Wirklichkeit und ‚klassische‘ Höllenstrafe; man denke an die Tantalusqualen in der antiken Mythologie oder an Dantes 33. Gesang der *Divina Comedia*, der Gerstenberg als Vorlage für *Ugolino* diente.¹² Im neunten Höllenkreis treffen Dante und Vergil auf Verräter, die im eisigen Fluss Cocytus eingefroren, also im wahrsten Sinn des Wortes ‚kaltgestellt‘ sind.

Schon waren wir geschieden von der Brut,
Als zwei vereist in einem Loche staken,
So daß des einen Kopf des andern Hut.

Und wie die Hungrigen die Brote packen,
So schlug der Obere ein da seinen Zahn,
Wo das Gehirn sich anfügt an den Nacken.

[...]

„Du, der du auf so eine tierische Weise
Den Haß an dem erzeigst, an dem du zehrst,
Sag mir, warum!“ sprach ich [...]¹³

Der Kannibale stellt sich als Florentinischer Graf Ugolino und sein Opfer als Erzbischof Ruggieri vor. So erfährt Dante von den Auseinandersetzungen zwischen Guelfen und Ghibellinen und davon, wie Ugolino, der nach der Alleinherrschaft von Pisa strebte, von seinem Gegenspieler Ruggieri gestürzt, mit den Söhnen in einen Turm geworfen und dort dem qualvollsten Hungertod ausgesetzt war. Die vergegenwärtigende Erinnerung an den jammervollen Untergang, zu der Dante den Büßer auffordert, übersteigt die Möglichkeit der sprachlichen Darstellung. Im Zustand der Pein verstummt Sprache und korrespondiert mit dem Topos des steinernen Herzens: „Doch weint ich nicht, wie ich auch nichts mehr sagte.“ - „Ich weinte nicht; mein Herz versteinte sich“,¹⁴ bekennt Dantes Ugolino. Die Referenzlosigkeit und Totalität des körperlichen Schmerzes korrumpiert die selbst-redende Rhetorik des Körpers und evoziert ein folgenschweres Missverständnis:

Hab ich in beide Hände mir gebissen;
Sie [die Söhne], wähnend, daß ichs tat aus Essensgier,
Erhoben sich und sprachen dann beflissen:

¹¹ Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Mit einem Nachwort v. Max von Brück. Frankfurt a. M. 1979, S.174.

¹² „Die Geschichte dieses Drama ist aus dem Dante bekannt“, vermerkt Gerstenberg im „Vorbericht“ zu *Ugolino* lakonisch. Aber so bekannt war Dante dem zeitgenössischen Publikum noch nicht. Der Verweis auf Meinhard, Johann Nikolaus: *Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter*. 1. Teil. Leipzig 1763 lässt keine Rückschlüsse auf Dantes Popularität in der deutschsprachigen Literatur um 1770 zu; diese setzt erst mit der frühromantischen Rezeption des Schlegel-Kreises ein.

¹³ Alighieri, Dante: *Die göttliche Komödie*. Übertragen v. Wilhelm G. Hertz. Frankfurt a. M. 1955, S.133f. (Hölle, XXXII. Gesang, V. 124-135).

¹⁴ Dante (wie Anm. 14), S.135 (XXXIII. Gesang, V. 49 u. V. 52).

„O Vater, viel geringer litten wir,
 Wenn du uns äßest, da wir ja erhalten
 Dies arme Fleisch von dir, so nimm es dir!“¹⁵

Die freiwillig dargebrachten Kinderopfer zitieren christliche Passionsgeschichte. Im Zustand höchster Not wiederholt sich die Klage des Gekreuzigten auf Gol-gatha: „Mein lieber Vater, warum hilfst du nicht?“¹⁶ doch am sechsten Tag sind Ugolinos Söhne tot - eine pervertierte Schöpfungsgeschichte, hat doch Gottvater nach sechs Tagen sein Werk vollbracht.

Gerstenberg gestaltet die Themen ‚Ohnmacht des Vaters‘ und ‚körperlicher Schmerz‘ weiter aus. Für die Vollstreckung der Katastrophe genügt ihm nur eine Nacht, und alle Staatsintrigen, die für die Episode in Dantes *Comedia* von Belang sind,¹⁷ weichen der einen Szene im Hungerturm. Ein Beispiel für Intertextualität - aber bei weitem keine Nachahmung Dantes, wie der experimentelle Impetus der Tragödie zeigt. Schon die Architektur des Grauens unterzieht Gerstenberg einer Transformation, die den ‚modernen‘ Paradigmawechsel verdeutlicht. In Dantes Werk wird die Hölle als ein Trichter vorgestellt, Gerstenbergs Hungerturm hingegen stellt einen umgekehrten Trichter dar: die religiöse Idee der Hölle säkularisiert Aufklärung zur Hölle auf Erden.¹⁸ Der Raum, in dem sich Exzesse um die anthropologischen Grundthemen Aggression, Nahrungstrieb und Sexualität abspielen und der den Wahnsinn organisiert, gleicht einem Labor, in dem getestet wird, welche physischen und psychischen Belastungen das Individuum und in sozialer Beziehung, die Familie aushalten kann bis zur radikalen und finalen Vereinsamung.¹⁹ Gleichermäßen handelt es sich

¹⁵ Dante (wie Anm. 14), S.136 (XXXIII. Gesang, V. 57-62).

¹⁶ Dante (wie Anm. 14), S.136 (XXXIII. Gesang, V. 68).

¹⁷ „Dantes *Göttliche Komödie* ist in erster Linie eine politische Dichtung. In der Art und Weise, wie Dante im Zug seiner Abrechnung mit politischen Widersachern, aber auch mit solchen, die er von früher her als verantwortlich für Krisen und Übelstände in Kirche und Gesellschaft ansah, verfuhr, ist er der offiziellen kirchlichen Lehre nicht gefolgt: Diese hat nie einen Menschen

namentlich und mit Gewissheit in die Hölle versetzt.“ (Vorgrimler, Herbert: *Geschichte der Hölle*. 2., verb. Aufl. München 1994, S.190.)

¹⁸ „Bei Gerstenberg wird der Raum zum Sinnbild. Zum Sinnbild der furchtbaren seelischen Einsamkeit der in ihn eingesperrten Menschen. [...] Der Raum treibt vielmehr die Entwicklung der seelischen Raserei, er gliedert und stuft sie. Wie die drohende Gewalt des Raumes die seelische Qual steigert - das ist bewundernswert.“ (Wagner (wie Anm. 9), S.324.)

¹⁹ Siehe Sorensen (wie Anm. 8), S.104. Die Ethologie belegt diese Vorgänge mit dem Terminus der ‚intraspezifischen Aggression‘. Die Situationen (z.B. Expeditionskrankheit, Schiffspasagen etc.) sind bekannt, in denen eine kleine Gruppe von Menschen aufeinander angewiesen ist, ohne ausweichen zu können und ohne die Möglichkeit zu haben, sich mit Personen auseinanderzusetzen, die nicht der Gruppe angehören. Es tritt ein Aggressionsstau ein, der umso heftiger wird,

je vertrauter die Mitglieder der Gruppe miteinander sind. „Schwellenerniedrigung und Appetenzverhalten sind nun [...] bei wenigen instinktmäßigen Verhaltensweisen so deutlich ausgeprägt wie gerade bei denen der intraspezifischen Aggression. [...] An gefangen gehaltenen Buntbarschen“, die sich durch ihr „nervenverzehrend“ interessantes Familienleben auszeichnen, „kann eine ‚Stauung‘ der Aggression, die unter natürlichen Lebensbedingungen am feindlichen Reviernachbarn abreagiert werden würde, ungemein leicht zum Gattenmord führen.“

um eine Überprüfung der Theodizee. Ihre Begutachtung offenbart die Erschütterung und Krise der Philosophie des metaphysischen Optimismus für die Werke wie Leibniz' von den Zeitgenossen kontrovers diskutierte *Théodicée*²⁰ oder Alexander Popes *An Essay on Man*, das die berühmte und häufig parodierte Maxime „Whatever is, is right“ ausgibt, da das Übel partiell sei und sich im Sinnzusammenhang der Schöpfung als gut erweise, stehen.²¹ Die Tauglichkeitsprüfung der Idee von der besten aller möglichen Welten unternimmt Gerstenberg jedoch nicht am Leitfaden eines großen Ereignisses wie das die Zeitgenossen aus der Fassung bringende Erdbeben von Lissabon (1755),²² denn „weil wir auf der Bühne sowohl als in der Geschichte und im gem. Leben immer noch mehr, von den Factis im Ganzen als von ihrem wahren Detail zu erfahren pflegen“,²³ konzipiert Gerstenberg (hier sei das Vokabular der Geschichtswissenschaft bemüht) keine ‚Strukturgeschichte‘. Er schreibt hingegen ‚Personengeschichte‘ über den Schmerz als natürliches Übel, über die menschliche Freiheit als moralisches Übel, über die Kontingenz der endlichen Person als metaphysisches Übel. Es handelt sich um eine Bestandsaufnahme, die in mancherlei Hinsicht mit Voltaires kulturkritischer ‚conte philosophique‘, mit *Candide*, der zehn Jahre zuvor erschienen ist, zu vergleichen wäre, in dem vorgeführt wird, dass weder die Religion, noch die Vernunft Garanten für die Zivilisiertheit der sie tragenden Gesellschaft seien. Die schonungslose Wahrheit der Faktizität negiert die Annahme einer sinnerfüllten Welt, wo man täglich „grausam, menschenunwürdig und schmähhlich [...] da mit einem seiner Menschenbrüder umsprang, mit einem federlosen, zweibeinigen Geschöpf, das doch mit einer Seele begabt war.“²⁴

Eine voraussetzungslos erscheinende „Disproportion zwischen Verbrechen und Leiden“,²⁵ die dem Drama zugrunde liegt, wie Gerstenberg einräumt, provoziert das Unverständnis seiner Kritiker. Das Fehlen des „ἀμαρτημα, welches völlig außer dem Stücke ist, und von dem wir fast gar nichts erfahren“,²⁶ wie Lessing rügt, demontiert die Grundlagen des rationalistischen Weltbildes und beleidigt regelgläubige Aufklärung, die dem Kausalitätsprinzip von Schuld und Sühne im universalen Zusammenhang der praestablierten Harmonie folgt.

(Lorenz, Konrad: *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. 20. Aufl. München 1995, S.58f.)

²⁰ Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Essais de Théodicée sur la Bonté de Dieu, la Liberté de l'Homme et de l'Origine du Mal*. Amsterdam 1710.

²¹ Pope, Alexander: *An Essay on Man. Beeing the First Book of Ethic Epistles*. Dublin/London 1732/33.

²² Siehe Breidert, Wolfgang (Hg.): *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt 1994.

²³ Gerstenberg an Lessing, Mai oder Juni 1768 (wie Anm. 6), S.518.

²⁴ Voltaire: *Candide oder der Glaube an die beste der Welten. Sämtliche Romane und Erzählungen*. Aus dem Französischen v. Lieselotte Ronte u. Walter Widmer. Mit einem Nachwort v. Fritz Schalk. München 1969, S.184.

²⁵ Gerstenberg an Lessing, Mai oder Juni 1768 (wie Anm. 6), S.518.

²⁶ Lessing an Gerstenberg, 25. Februar 1768 (wie Anm. 6), S.505.

Erbsünde, Geschlechterfluch und Prädestination der antiken und christlichen Mythen, die von schrecklichen Verbrechen, auf die eine noch verheerendere Strafe („Disproportionalität“ ist ja hierfür Gerstenbergs Begriff) folgt, erzählen und die traurige Lektion lehren, dass Unfreiheit ein integraler Bestandteil menschlicher Existenz, ja, auch des göttlichen Seins sei (so in Aichylos' *Prometheus desmotes*, so der gekreuzigte Christus), erscheinen den Zeitgenossen suspekt. Sie fordern eine rationale Begründung für die Übel ein.²⁷ „Ihre Personen leiden alle. / Die mehresten leiden völlig unschuldig - Kinder müßten die Schuld ihres Vaters nie mit tragen - / Die einzige Person, die vielleicht nicht ganz unschuldig leidet, leidet doch gar nicht in Proportion ihrer Schuld“.²⁸

Gerstenberg verabschiedet jedoch die obligatorische und wirkungsmächtige ἀμαρτία μεγάλη, die schwere Verfehlung, der Rechtsbruch, durch den der tragische Held den Umschlag von Glück in Unglück erleide,²⁹ der die Freiheit des Handelns impliziert, bzw. der moralphilosophischen Vorstellungswelt mit ihrer positiven Bestimmung der Humanität als „in Verstrickung geratene Freiheit“³⁰ gerecht wird. Gerstenbergs Affektsteigerung in fünf Aufzügen zeigt die Personen im Erduldenmüssen des über sie verhängten Loses - mit Ausnahme des ältesten Sohnes, der den Sprung aus dem Turm wagt.³¹ *Ugolino*, die große

²⁷ So wird z.B. Prometheus von Goethe (die berühmte Ode *Prometheus*, 1773), Percy Bysshe Shelley (*Prometheus Unbound*, 1819) und Herder (*Der entfesselte Prometheus*, 1802), befreit. Mary Shelley (*The Modern Prometheus*, 1818) hingegen deckt hinsichtlich eines entfesselten Prometheus die Ambivalenzen des Fortschrittsoptimismus auf.

²⁸ Lessing an Gerstenberg, 25. Februar 1768 (wie Anm. 6), S.505. Im Unterschied zur Auffassung des *Ugolino* als ein „trauerndes Eingeständnis von der Objektlosigkeit des Melancholikers“ (Stein, Gert: „Genialität als Resignation bei Gerstenberg“. In: Gert Mattenklott u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert. Literatur im historischen Prozeß. Aufsätze materialistischer Literaturwissenschaft. Analysen, Materialien, Studienmodelle*. Kronberg 1973, S.108.), der sich Henry J. Schmidt anschließt (Schmidt, wie Anm. 8), unterstreicht Richard Sheppard überzeugend die politische Dimension der Metaphysik-Kritik: „If the experience of *Ugolino* caused painful metaphysical questions to arise in Lessing's mind, it was inevitable that the play should raise political doubts as well, seeing that Provençalist doctrines of popular optimism provided a metaphysical endorsement of the 'benevolent' despotism of the eighteenth century German states.“ (Sheppard, Richard. „Lessing, Gerstenberg and *Ugolino*.“ In: *Forum for Modern Language Studies* 7 (1971), S. 62.)

²⁹ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2001, S.41, 1453a 8.

³⁰ Kierkegaard, Sören: *Der Begriff Angst*. Hg. Hans Rochol. Hamburg 1984, S.50.

³¹ Die dramatische Handlung zeitigt keine Aktion, sondern entläßt Zweifel und Verzweiflung. Friedrich Nietzsche notiert: „Es ist ein wahres Unglück für die Ästhetik gewesen, dass man das Wort Drama immer mit ‚Handlung‘ übersetzt hat. [...] Das antike Drama hatte große ‚Pathos-szenen‘ im Auge - es schloß gerade die Handlung aus [verlegte sie ‚vor‘ den Anfang oder ‚hinter‘ die Szene]“. (Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Werke in sechs Bänden*. Hg. Karl Schlechter. München/Wien 1980, Bd. 4, S.921, Anm.). Der Mangel an Handlung ist ein Charakteristikum besonders für die Sturm und Drang Periode, wie Werner Keller in seinem Nachwort zu Leisewitz' *Julius von Tarent* unterstreicht: „Dabei erstaunt aber immer wieder, wie gering das ‚aktive‘ Tun der dramatischen Gestalten in jener Epoche ist, wie schon die Anlage der Stücke - man denke an Gerstenbergs *Ugolino* als Szenarium ohnmächtiger Leidenschaften - kräftige Handlungskonflikte verbietet, obwohl doch für die damaligen Dramatiker im Anfang die pure Tat war. ‚Handeln, handeln ist die Seele der Welt, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln...‘ rief Lenz...“ (Werner Keller: „Nachwort“. In: Johann Anton Leisewitz:

Pathosscene, zitiert altgriechische Tragödienthemen: der Vater, der seinen Sohn erschlägt, die Verblendung, der Inzest, der Brudermord und - das Ver zweifeln an der existentiellen Grundsatzfrage, diesem Rätsel der Sphinx, das lautet: Was ist der Mensch? „Sterben ist grauenvoll! Geboren werden ist auch grauenvoll. Dies Rätsel ist mir zu fein.“ (V, 58) Damit steht das Drama den Tragödien Aischylos', Euripides' und Sophokles' näher als der Theorie Aristoteles',³² näher der Tragödientheorie Nietzsches als Lessings moralischem Diskurs über die Tragödie, der in *Ugolino* die nachhaltige Reinigung der Affekte vermisst: „Mein Mitleid ist mir zur Last geworden: oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf, Mitleid zu sein, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung.“³³

Herder hingegen beurteilt *Ugolino* und vor allem dessen Verfasser, der 1766/67 mit *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* einer der Hauptvermittler von Shakespeares Dramatik und der neuen Genieästhetik ist, weitaus differenzierter. Feinsinnig merkt er in seiner Rezension des *Ugolino* an, dass er Gerstenberg „eine britische Bühne, wie sie in Deutschland noch nicht ist, und wer weiß? Werden wird“ wünsche und „ein britisches oder griechisches Publikum!“³⁴ Das Stück beeindrucke ihn, zeichne sich dadurch aus, dass es „recht bittre Tränen erpresst“ und „Schauder und Abscheu große Längen hinab sich meiner ganzen Natur bemeistert“ haben. Es seien

Hauptempfindungen dieses Stücks [...], die verrauschen und immer von neuem und immer fürchterlicher durch unsre Glieder zurückfahren - daß sich in ihnen

Julius von Tarent. Hg. Werner Keller. Stuttgart 2000, S.86.) Dazu auch Dollinger, Hermann: *Die dramatische Handlung in Klopstocks Der Tod Adams und Gerstenbergs Ugolino*. Halle (Saale) 1930.

³² „Was Sophokles darstellen wollte, entging diesem philosophischen Literaturkritiker ganz und gar, nämlich das schuldlose Leiden großer Seelen, die von einer kleinen Mitwelt vernichtet oder schnöde gepeinigt werden, oder die wie der eine Ödipus von den Göttern unbegreiflich geschlagen sind. Der Begriff der ἀμαρτία trifft auf keinen sophokleischen Protagonisten zu. Auch was Ödipus tut, Vaternord und Inzest, wird von Sophokles nicht als ἀμαρτία dargestellt, der das Unglück folgt, sondern als das gottverhängte unentrinnbare Unheil selbst. Dämonische Verblendung und Verfluchung, die Motoren aischyleischer Handlungen, sind etwas anderes als die aristotelische Fehlhandlung. Die Begriffe, mit denen Aristoteles die Tragödie fassen will, unterwerfen diese theologisch zu verstehenden Schöpfungen einem Schema moralisierender Verengung.“ (Müller, Gerhard: „Bemerkungen zur Rolle des Häßlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums“. In: H. R. Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. 3., unveränderter Nachdruck. München 1991, S.20.)

³³ Lessing an Gerstenberg, 25. Februar 1768 (wie Anm. 6), S.505. Im Unterschied zu Lessings erstrebter Umwandlung von Mitleid mit dem Helden und Furcht (für uns selbst) in tugendhafte Fertigkeit vgl. die etwas launigen Ausführungen Kants: „Es ist eben nicht die lieblichste Bemerkung an Menschen: daß ihr Vergnügen durch Vergleichung mit anderer ihrem Schmerz erhöht, der eigene Schmerz aber durch die Vergleichung mit anderer ähnlichen, oder noch größeren Leiden vermindert wird.“ Als Beispiel nennt Kant die Popularität, Hinrichtungen beizuwohnen und zitiert Lucret: „Es ist angenehm, bei hochgehender See, wenn die Winde das Meer aufwühlen, vom Land aus die große Mühsal eines anderen mitanzusehen. Nicht weil es ein Vergnügen ist, daß jemand sich abquält, sondern weil es angenehm ist zu sehen, von welchen Übeln man selbst frei ist.“ ((Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Werkausgabe*. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1977, Bd. 12, S.561 u. S.562; Anm.)

³⁴ Herder (wie Anm. 1), S.86.

eine tiefe innere Kenntnis der menschlichen Seele äußere, da, wenn uns hie und da in ihr unvermutet und oft mit einem verlorenen Zuge der Abgrund einer Empfindung gezeigt wird, jeder, der Gefühl kennt, zurückschauern werde: - daß bei allen seinen Fehlern und übertriebenen Stellen ein Dichter der ersten Größe, von wilder und weicher Imagination, von tiefer menschlicher Empfindung und einem innern unnennbaren Sinne spreche, der unsrer Nation in der Folge was Außerordentliches zusagt.³⁵

Das Drama beginnt mit dem Ausdruck von Zärtlichkeit und Mitleid, mit rührseligen Affekten, die dem empfindsamen Theater eigen sind, die jedoch abrupt in Zorntiraden und Rachegelüste umschlagen. Ugolino und sein Sohn Anselmo ergehen sich in vielfältigen Bedauerungsklagen über ihre Situation, über den ausbleibenden Turmwächter, der doch Speise und Trank bringen könnte, über die Bosheit der Menschen. Doch gegen das Selbstmitleid und das Selbstbedauern des Vaters gerät der Sohn in einen jähen Wutausbruch.

Und ein Gott müßt' es nur sein, der dich bedauerte. Von der Welt braucht so ein großer Mann, wie du, nicht bedauert zu werden. Meine Mutter hat mir oft gesagt, daß du ein großer Mann bist; jedermann sagt es. Wenn ich ein Mann wäre, ich will nicht träumen, ein großer Mann: denn was habe ich, ich Pflanze! Getan, daß ich ein Mann sein könnte, wie du? aber wenn ich ein Mann wäre, niemand sollte mich bedauern.

Ugolino. Wie das?

Anselmo. Doch itzt besinne ich mich: ich müßte auch ein freier Mann sein; nicht im finstern Turm eingesperrt sitzen; frei müßt' ich sein; frei meine Hand, (sie würde dann Nerve haben;) frei dieser Arm - ha! (I, 8)

Anselmo ist der Stachel im Fleisch: Die Identität von Mannhaftigkeit, Ruhm und Freiheit gereicht zum Ideal und SelbstbeschreibungsmodeLL, das der Vater nicht repräsentiert und an dem dessen Impotenz offenbar wird.³⁶ Angesichts der aussichtslosen Lage im Hungerturm löst sich die patriarchalische Rangordnung auf, so dass die Position des Vaters und einstigen Tyrannen empfindlich geschwächt wird. Der Hunger nivelliert; ein Thema, das die aufklärerische Idee der Gleichheit parodiert. „Zittre du, o du, den ich itzt denke, zittre vor dem Sohne Gheradescas, wenn er ein Mann sein wird!“ (I, 8) Der Racheschwur, der dem Feind Ruggieri gilt und das Tragische als kindliches Unvermögen impliziert, fordert gleichzeitig den Vater heraus. Doch die Entsymbolisierung seiner Existenz durch den Verlust politischer und familialer Macht kompensiert Ugolino durch die Aneignung ge-nuin weiblicher Rollenmuster.

Ugolino. Kannst du - und du, mein sanfter Gaddo, - könnt ihr mir vergeben, meine Kinder?

Anselmo (zu Gaddo). Unser Vater ist wunderbar bewegt. Wie er mir die Hand drückt!

Ugolino. Nur dies noch. - Ihr Unschuldigen, vergebt mir!

Gaddo. Ach! Er zürnt, unser Vater. Was mag er meinen?

³⁵ Herder (wie Anm. 1), S.74f.

³⁶ Die psychoanalytisch inspirierte Interpretation von Bruce Duncan sichtet in der Figur Ugolinos alle Symptome der ‚Midlife-crisis‘. Die Bekräftigung dieser Diagnose durch Hinweise auf die sorgenvolle vita Gerstenbergs lässt diesen Befund sehr konstruiert erscheinen. (Duncan, Bruce: „Ich platze!“ Gerstenberg's *Ugolino* and the Mid-Life Crisis“. In: *Germanic Review* 53 (1978), S.13-19.)

Anselmo. Er riß sich mit Gewalt von uns los. Er wollte noch etwas sagen; ich sah's; er zwang die Sprache zurück in seine männliche Brust: eine hohle, dumpfichte Sprache, wie eines Schluchzenden.

[...]

Anselmo. Er wendet sich zu uns. Holdseliger Vater! Wie er uns anlächelt!
Ugolino (setzt sich). Komm her, mein Gaddo - wenn die Entkräftung dir noch so viel Schritte erlaubt - geliebtes Kind - (hebt ihn auf seinen Schoß.) (I, 11 f.)

Die Initimisierung und Emotionalisierung geht weit über den patriarchalischen Empfindsamkeitsdiskurs mit seinen Gefühlssignalen und Schlüsselwörtern, den Diderots Komödie *Le père de la famille* (1758), von Lessing 1760 übersetzt, initiiert, hinaus.³⁷ Das Bild eines ‚pater dolorosus‘ mit dem Schmerzenskind auf dem Schoß stilisiert religiöse Genrebilder leidender Weiblichkeit, es travestiert die Pietà. Dabei indizieren die Gesten der Zärtlichkeit, die Ugolino und seine Kinder austauschen, die verschiedenen Kommunikationsebenen des Textes: das metaphorisch, allegorisch und mythologisch überkonnotierte gesprochene Wort im Unterschied zu den Posen, die die Regieanweisungen vorsehen. Ihre Kollision rekurriert auf die Nichtkommunizierbarkeit des körperlichen Schmerzes, die Gerstenberg durch die musikalische Begleitung seiner Tragödie akzentuiert. Die „sanfte trau-rige Musik“ (S. 64), die klagende Musik, die erhabene Musik (S. 66) verwandelt der Kontrast des ohrenbetäubenden Lärmes einer stürmische Nacht in eine Kakophonie.³⁸ Der körperliche Schmerz versagt sich der sprachlichen Objektivierung und konstituiert referenzlos den Zustand absoluter Subjektivität, der bestenfalls der ‚Dramaturgie der Träne‘ gehorcht:

(Er weint heftig.) Doch nein, bleibt. Diese Silbertropfen waren willkommen, ihr Geliebten. Es gibt Augenblicke, da die Natur in einer Art von tauber Fühllosigkeit hinsinkt: es ist nicht Erkrankung; es ist nicht Schmerz; sonst empfinden sie; Beklemmung ist Traurigkeit, und ich wollte nicht, daß ihr mich für traurig hieltet. Schwere ist das Wort, ihr Kinder: ein mittlerer Zustand zwischen Freude ohne Namen, und - Ernst ohne Namen. Wie nun? Die Wolke ist noch einmal reif. (Weint wieder.) Weint nicht, ihr sanften, mitfühlenden Herzen, weint nicht! Die Natur bedarf einer Erquickung. Weint nicht! Ich hoffe, dieser herabrollende Tau ist der Bote eines goldnen Morgens. Die Natur bedarf einer Erquickung. Sie scheint einen süßen Schlaf einzuladen; er ist mir willkommen. (II, 30)

Ugolino hat resigniert. Seine Leidenschaften verwandeln sich nicht in Moral, sondern verzehren ihn. Auffällig in diesem Zusammenhang ist, wie häufig er von der Bühne „ab“ geht oder mental absent ist; ein Umstand, der der ständigen Abwesenheit des Erzfeindes Ruggieri, quasi ein Vorläufer von Becketts *Godot* oder Polanskis *Katelbach*,³⁹ entspricht. Ugolinos häufige Abwesenheit als patriarchalische Kontrollinstanz ist ein schwerer Verstoß gegen das Gebot

³⁷ Zur Lancierung bürgerlicher Tugenden in der Hausvaterliteratur siehe Sorensen (wie Anm. 8).

³⁸ Das ist ein Argument (neben möglichen anderen) gegen die These von Henry J. Schmidt in *Ugolino* werde die Rationalisierung und Verbalisierung des Pathos betrieben. (Schmidt (wie Anm. 8), S. 177.) Um es zu verdeutlichen: In einer werktreuen Inszenierung dürfte der Zuschauer weder sein eigenes Wort, noch das der Schauspieler verstehen.

³⁹ Duncan (wie Anm. 37), S. 14.

der hausväter-lichen ‚Wachsamkeit‘. Er erkennt die Konflikte, die sich zwischen seinen Söhnen abspielen. So entgeht ihm Anselmos Ehrgeiz und das sich anschließende Gezänk, anstelle von Francesco den Turmsprung zu wagen. Naiv fragt er: „Was habt ihr Kinder?“ (I, 15). Nach dem aggressiven Streit zwischen Anselmo und Gaddo um das Betreten der eingefriedeten Wälder, die die Kinder sich eingebildet haben, erkennt Ugolino die Söhne als Sinnbild der ‚Brüderlichkeit‘. Das Schlagwort der Aufklärung und Empfindsamkeit wird desavouiert. „Ja wohl brüderliche Zärtlichkeit! Welch ein holder Anblick! O ihr teuren zartfühlenden beide!“ (II, 25) Und in dem kritischen Augenblick, da Anselmo im Inanitionsdelirium seinen Bruder Gaddo fast ermordet hätte (IV. Aufzug), betritt Ugolino die Szene und bemerkt: „So lieb ich euch, meine Kinder. Euch in dieser reizenden Vertraulichkeit beisammen sehn ist Erquickung zum Leben! Warum stutzt mein Anselmo? betrachtet mich so aufmerksam?“ (IV, 51)⁴⁰

Die Inkommensurabilität zwischen dem empfindsamen Diskurs und der ‚Wirklichkeit‘, die Unmöglichkeit der Kommunikation und die radikale Vereinzelung der Personen offenbart der Beginn des zweiten Aufzugs, wo „einer den andern nicht versteht und jeder nach seinem Kopf redet und es recht angelegt scheint, um den Kontrast bis zum lächerlichen Gewirre zu treiben“, ⁴¹ wie Herder feststellt. Anselmo gibt sich kindlicher Ausgelassenheit hin, spielt „junges Reh“, hüpf „wie ein Lamm der Herde“ (II, 19), beflügelt von dem Gedanken, Francesco könne die Flucht aus dem Turm glücken. Die Tiermetaphern sind deutliche Anspielungen auf den folgenden blutigen Ernst. Die Beutetiere Reh und Lamm werden ihren Jägern Tiger und Wolf erliegen. Gaddo, gerade aus Träumen erwacht, glaubt, sie seien im väterlichen Hause und haben gegessen und getrunken. Er versteht nicht, warum Anselmo immer noch hungrig sei, fiel er doch, und hier alludiert Gaddo unwissentlich die Katastrophe, „grausam über die Schüsseln her“ und hegte eine „seltsame Eßbegierde“ (II, 20). Anselmo hält die phantasievollen Kompensationsleistungen des Verhungerten für ein gutes Omen, denn Francesco, so weiß er, werde sie noch in der gleichen Nacht befreien, ihnen „Speise und Trank und Freiheit und Freude“ (II, 22) bringen.

Gaddo. Wenn’s nur gebracht wird! Zwar von Francescos Hand wird es mir noch besser schmecken. Ich liebe Francesco sehr.

⁴⁰ Vgl. die nicht ganz schlüssige Argumentation von Matthias Luserke: „Die Freiheit in der (äußerlichen) Unfreiheit besteht für die Söhne nicht nur in der Tat, sondern auch in der emotionalen Versicherung der gegenseitigen Solidarität und in der Gedankenfreiheit. Darin ist ein wichtiges Moment des Stücks zu sehen, daß es auf drastische Weise den Blick nach innen lenkt auf das psychische Substrat der patriarchalen, kleinfamilialen Ordnung. In diesem Rahmen wird das Scheitern gesellschaftlicher Initiationsriten und Bändigungszwänge gezeigt. Tapferkeit, Wagemut, Ausdauer und Selbstbeherrschung bezwingen nicht die drohende Gefahr, den Hungertod. Die gefangenen und auf sich selbst zurückgeworfenen Individuen kreisen in autistischer Kommunikation, sie bleiben in der Gruppe vereinzelt, nur im Tod kann diese Isolation durchbrochen werden.“ (Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Stuttgart 1997, S.48.)

⁴¹ Herder (wie Anm. 1), S.82.

Anselmo. Du haftest noch überall an der Schlüssel. Francesco bringt nicht bloß Speise, sondern Freiheit.

Gaddo. Was geht mich Freiheit an! Hab ich doch zu essen! (II, 22)

Hierauf schließt sich ein aufschlussreicher Dialog zwischen den Brüdern über die Idee der Freiheit an, die Gaddo in elementarer Bedeutung als Freiheit von Bedürftigkeit begreift, während Anselmo sie mit poetischen Stereotypen und Topoi der Anakreontik ausmalt. Ausschweifend in Arkadienphantasien beschwört den ‚locus amoenus‘ im Kontrast zu dem ‚locus horribilis‘, in dem sich die Gefangenen befinden. „Freiheit“ seien „die aromatischen Blumenfelder“, „die Villa Gherardesca“, „der neue Himmel, die neue Sonne, die neue Erde“, „die luftige Grotte“, die „weißschäumende Zisterne“, die „kristallinen Forellbäche“, „der gesangvolle Park, der stillere See, die jähnen Ufer, vom Getön der Gondeln hallend, das Scherzen der vorüberhüpfenden Rudel, der brausende Auerhahn, die zirpenden Weinvögel, Heidelerchen und Ortolane, der Fasan, die Turteltaube vor dir her, und unter dir die leichte Sardelle, die Alose, der Goldfisch, die schmelzende Lamprete“ (II, 22 f.). Als eine der „Stellen, da die Leidenschaft ihren Gang auf Worten, wie auf Stelzen nimmt“, ⁴² voller Klischees, die nicht deckungsgleich sind mit dem Vokabular einer vernunftbegründeten Freiheit (abgesehen davon, dass alle genannten Tiere kulinarische Höhepunkte auf den Tafeln des 18. Jahrhunderts darstellten), verbirgt sich doch hinter den Projektionen ein substantielles Freiheitsverständnis. ⁴³ Die Distanzierung von der Metaphysik der Freiheit, sei diese philosophisch oder theologisch, wie die paulinische Spirtualisierung der Freiheit, konnotiert, ein Prozess, der um 1700 einsetzt und die Durchsetzung von Rationalismus und Empfindsamkeit lanciert, hat Paul Hazard als „Krise des europäischen Geistes“ bezeichnet. ⁴⁴ Diese Periode treibt den Säkularisierungsprozess als die grundsätzliche Frage nach den Rechten des Individuums auf Leben, Freiheit und Gedankenfreiheit voran. Die gottgelenkte Welt gerät aus den Fugen. Das Naturrecht substituiert die Metaphysik der Freiheit und davon abgeleitet werden natürliche Freiheit und natürliche Gleichheit als Neubeschreibung des Menschen. Die

⁴² Herder (wie Anm. 1), S.82.

⁴³ Dieses substantielle Freiheitsverständnis würdigt Grimm, der „philosophische erklärungen der freiheit ... wenig“ ansprechend findet und in seinem Wörterbuch zur Erläuterung des Phänomens weit in die Wortgeschichte zurückgreift: „Der älteste und schönste ausdruck für diesen begriff war der sinnliche freihals, ein hals, der kein joch auf sich trägt“. („Freiheit“. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. München 1984. Bd. 4, Sp. 111; Nachdruck der Erstausgabe 1878.)

⁴⁴ „Und da es in dieser Krise darum ging, die den Denkern vorbehaltenen Bezirke zu verlassen und sich der Masse zu nähern, um sie zu packen und zu überzeugen; da man die Grundprinzipien der Herrschaft und des Rechts antastete; da man die Gleichheit und die vernunftbegründete Freiheit des Individuums verkündigte; da man von den Menschen- und Bürgerrechten sprach, so läßt sich erkennen, daß fast alle geistigen Haltungen, die in ihrer Gesamtheit zur französischen Revolution führten, schon vor dem Ende der Regierung Ludwig XIV. geprägt worden sind. Der Gesellschaftsvertrag, die Übertragung der Gewalt, das Recht zur Auflehnung der Untertanen gegen den Fürsten: alles um 1760 uralte Geschichten! Schon fast seit einem Jahrhundert diskutierte man sie in aller Öffentlichkeit.“ (Hazard, Paul: *Die Krise des europäischen Geistes. La Crise de la Conscience Européenne 1680-1715*. Aus dem Französischen übertragen v. Harriet Wegener. Hamburg 1939, S.524f.)

Erfindung der Identität von Freiheit und Menschsein formuliert Rousseau beispielhaft für jene Diskurse: „Auf seine Freiheit verzichten heißt auf seine Qualität als Mensch, auf seine Rechte des Menschseins, sogar auf seine Pflichten verzichten. Es gibt keine mögliche Entschädigung für den, der auf alles verzichtet. Ein solcher Verzicht ist mit der Natur des Menschen unvereinbar, und man nimmt seinen Taten jede Moralität, wenn seinem Willen jede Freiheit genommen wird.“⁴⁵

Die Aporien, in die dieses Freiheitsmodell gerät, wenn ihm als Prämisse Thomas Hobbes' desillusionierende anthropologischen und moralischen Grundeinsichten vom Kampf aller gegen alle, von grundsätzlichem Misstrauen und angeborener Feindseligkeit eingeschrieben ist, sind evident. „Das Naturrecht ist die Freiheit, nach welcher ein jeder zur Erhaltung seiner selbst seine Kräfte beliebig gebrauchen und folglich alles, was dazu etwas beizutragen scheint, tun kann.“⁴⁶ Gerstenberg projiziert in seinem Drama die Vorstellungen des Naturzustandes und die Idee des Naturrechts auf Arkadien, dem traditionellen Freiheitstopos der Poesie. Um dem sich abspielenden Konflikt die nötige Sprengkraft zu verleihen, kombiniert er den Freiheitsbegriff mit einem ökonomischen Wert. Die riskante Relationierung von Freiheit und Eigentum prüft Gerstenberg in einem Kinderspiel. Die Hoffnung, der Vater werde wieder das Szepter von Pisa an sich reißen, wird begleitet von dem Wunsch, er werde Anselmo und Gaddo Wälder schenken.

Anselmo. Ohne Zweifel. Die aber behalt ich für mich, der Rehe wegen. Du weißt, daß ich ein Liebhaber von Rehen bin.

Gaddo. Und ich von Nestern. Ich eigne mir die Nester darin zu.

Anselmo. In meinem Holze.

Gaddo. Mein oder dein: im Holze.

Anselmo. Es ist wider die Ordnung, Gaddo. In mein Holz mußst du mir nicht kommen.

Gaddo. Ich nicht in dein Holz kommen?

Anselmo. Nein, Gaddo, keinen Fuß breit, außer wenn ich dir's erlaube.

Gaddo. Wer will mir's wehren? Ich gehe hinein.

Anselmo. Ich laß es einhegen.

Gaddo. Ich steige über.

Anselmo. Über mein Gehege?

Gaddo. Über dein Gehege.

Anselmo (erhitzt). Was? über mein Gehege wolltest du steigen?

Gaddo. Ohne Umstände. (II, 24 f.)

Der Dialog ist Ausdruck der Reziprozität der Brüder. In schneller Rede und Gegenrede, die ihren Ursprung in der antiken Stichomythie hat, offenbart sich der Gleichheitsanspruch der Brüder, der Gewalt herausfordert.⁴⁷ Sowohl im

⁴⁵ Rousseau, Jean-Jacques: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts. Kultur-kritische und politische Schriften in zwei Bänden*. Aus dem Französischen übersetzt v. Karlheinz Barck. Hg. Martin Fontius. Berlin 1989. Bd. 1, S.387.

⁴⁶ Hobbes, Thomas: *Leviathan. Erster und zweiter Teil*. Übersetzung v. Jacob Peter Mayer. Nachwort v. Malte Diesselhorst. Stuttgart 1996, S.118.

⁴⁷ Vgl. Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt a. M. 1992, S.70. Die Argumentation des Pastor Moser in Schillers *Die Räuber*, daß „das Schicksal der Menschen [...] unter sich in fürchterlich schönem Gleichge-

philo-sophischen Diskurs eines Thomas Hobbes': „Wer hierüber noch niemals nachgedacht hat, dem muß allerdings auffallen, daß die Natur die Menschen so unge-sellig gemacht und sogar einen zu den andern Mörder bestimmt habe: und doch ergibt sich dies offenbar aus der Beschaffenheit ihrer Leidenschaften“,⁴⁸ als auch im ästhetischen (respektive politischen⁴⁹) Diskurs der altgriechischen Tragödie des Sophokles, des Euripides oder des Aischylos vertilgt Gewalt alle Unterschiede.⁵⁰ Die Aufhebung der Rangordnung und die Krise der patriarchalischen Ordnung offenbart sich im Zweifel an der väterlichen ‚virtu', sie zeigt sich in der Behauptung des Sechsjährigen, das gleiche Alter wie Anselmo zu haben (I, 12), sie drückt sich aus in dem Begehren des Zwölfjährigen, er wolle Francesco „gleich sein“ (I, 16): „Wie ärgert's mich, daß Francesco mir darin zuvorkommen mußte!“ (I, 9) Aus der Gleichheit des Begehrens entsteht ein unseliger Zyklus der Gewalt, den eine autoritäre Instanz und ein moralisches Regulativ wie der Vater eindämmen könnte, doch der ist in den entscheidenden Momenten nie zur Stelle.⁵¹

Hierarchiemodelle symbolisieren Ordnung auf der Grundlage der Emanationsvorstellung: seien es Platons ‚Paradeigmata', sei es die Struktureinheit von Religion-Tradition-Autorität, sei es die Analogie von Gottvater, Landesvater und Familienvater, die den aufgeklärten Absolutismus fundamentiert. Diese regulativen Ideen und Werte stabilisieren eine politische und soziale Ordnung, die ein „organisiertes System von Unterschieden“ ist, „das den Individuen ihre ‚Identität‘ verleiht und so deren Zuordnung zueinander ermöglicht.“⁵² Die Krise der kulturellen Ordnung, die *Ugolino* vorführt, von der häufigen Abwesenheit Ugolinos, die die Analogie von Gottvater, Landesvater und Familienvater auswischt und lediglich die Vorstellung eines ‚deus absconditus' übrig lässt, zum Sprung Franciscos (trotz des väterlichen Verbotes) bis zu Anselmos kanibalischer Attacke auf die mütterliche Brust, entspricht René Girards Begriff von der Tragödie „als *Krise der Unterschiede*“.⁵³ Gerstenbergs Drama ist die Tragödie der Kinder, die in den entdifferenzierenden Zyklus der Gewalt geraten.

Mythen, Legenden und Märchen erzählen häufig von der Gleichheit der Gegenspieler, die sie das gleiche Objekt begehren lässt: den Thron, die Vaterliebe, den Segen, die Erbschaft oder - die Frau. Dieses Muster dirigiert auch die Phantasien der ausschließlich männlichen Protagonisten in Gerstenbergs Tra-

wicht“ stehe, ließe sich als Ausdruck der Symmetrie der Gegenspieler Karl und Franz (und Spiegelberg) verstehen. (Schiller, Friedrich: *Die Räuber. Sämtliche Werke*. Hg. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. 8., durchgesehene Auflage. München 1987, Bd. 1, S.605.)

⁴⁸ Hobbes (wie Anm. 47), S.116.

⁴⁹ Siehe Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München 1988.

⁵⁰ Vgl. Girard (wie Anm. 48), S.74.

⁵¹ Im Unterschied zu der Ansicht von Henry J. Schmidt: „Their ambition has nothing to do with rebellion; they compete to be heralded as saviors of the family, as preservers of authoritarian order.“ (Schmidt (wie Anm. 8), S.174.)

⁵² Girard (wie Anm. 48), S.77.

⁵³ Girard (wie Anm. 48), S.77.

gödie. Ihr Verlangen gilt der Weiblichkeit: die Erotisierung der toten Mutter, an der alle eifrig beteiligt sind, die geschmückt wie eine Braut noch das Bild Ugolinos an ihrer Brust trägt „feucht von ihrem Sterbekuß“ (III, 35), die Ästhetisierung der schönen Leiche, der mehrfach „ein sanfter Tod“ (III, 35) beschieden wird,⁵⁴ und die religiöse Sublimierung ihres Hinscheidens, „als sie vor ihre Schwester Engel hintrat; daß sie mit ihrem Sterbekusse meine Flecken abwusch“ (III, 35). Die Perspektiven sind nahezu identisch auf das Objekt ihrer gemeinsamen Begierde gerichtet und apostrophieren die zwei Urmütter: die Versucherin Eva, der der leitmotivisch wiederholte Höllentopos „Warum ward ich geboren“ (III, 34) gilt und die Heilerin Maria, die vor Gottes Thron Abbitte der menschlichen Sünden leistet: „Heilige unter den Heiligen! Verkläre am Thron!“ (V, 62), ruft Ugolino sie in höchster Not an. Erotisierung und Sakralisierung der weiblichen Leiche gehen jedoch weit über den Kontext der christlichen Heilsgeschichte hinaus. Anselmo und Gaddo stellen sich vor, sie badeten „unter dem blumichten Abhange im Silberquell“ und plötzliche erscheine die „freundliche Mutter!“:

Anselmo. Anselmo! Ruft sie. Gaddo! Ruft sie. Halb zitternd.

Gaddo. Warum zittert sie?

Anselmo. In eben diesem Bade zog unsern Bruder Francesco ein zuckender Krampf unters Wasser bis zur Tiefe. Sie warf ihm einen Kastanienast nach; sonst war er verloren. (II, 23)

Die arkadischen Phantasien sind getrübt. Anselmo malt aus, dass Francesco hätte ertrinken können - das bedeutet nicht nur eine dunkle Ahnung des baldigen Todes des Bruders, sondern ist als Ausdruck des Hasses auf den beneideten Bruder zu bewerten. Durch die Vision des ertrinkenden Bruders wird das Nebeneinander der Antithesen ‚locus amoenus‘ und ‚locus horribilis‘, das die Ausschweifungen der Kinder motivierte, aufgehoben. Die Totalität der Hölle vertilgt die Illusion des Paradieses. Dem entspricht, dass die Mutter, die die kindlichen Phantasien beherrscht, dämonisiert und mit Attributen chthonischer Gottheiten ausgestattet wird. Anselmo stellt sich vor, wie er der Mutter einen Kranz bindet „von Zypressenlaub“ umwunden, den sie ihm auf die Stirn drücke. Das Stigma des Todessymbol, dem die Unterweltgottheiten Hades, Pluto und Dispaten zugeordnet werden,⁵⁵ korrespondiert auch mit dem Lied, das die Mutter Anselmo „an ihrem letzten Geburtstage lehrte“ (II, 29):

Um und um von Nacht umflossen,
Ach! Von Schauern übergossen,
Wall ich bebend an mein Grab! (II, 29)

So erregt sich auch gleich Gaddo, unwissend mit welchen Symbolen die Kin-

⁵⁴ Ein Jahr nach dem Erscheinen des *Ugolino* wird Lessings Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (Berlin 1769) veröffentlicht, die gegen Adolf Klotz' Behauptung, dass die Griechen den Tod als Skelett abgebildet haben, polemisiert. Es scheint als preludiere Gerstenbergs Tragödie die Kontroverse: „Wer nennt den Tod ein Gerippe?“ (V, 58). Zur Erotisierung und Ästhetisierung der weiblichen Leiche vgl. Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch v. Thomas Lindquist. München 1994.

⁵⁵ „Zypresse“. In: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*. Hg. Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin, New York 1987, Bd. 9, Sp. 993 (Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig 1941).

der ihr unheilverkündendes Spiel treiben, die Mutter setze ihm den Kranz auf die Stirn, und er flechte ihr einen besseren Kranz aus „Amaranten, Anemonröschen, Tausendschön und Stockrosen.“ (II, 24):

Anselmo. Weg mit den Stockrosen!

Gaddo. Weg mit den Stockrosen? Ich sage dir, es gehört Kunst dazu, eine Stockrose zu malen.

Anselmo. Und ich sage dir, weg mit den Stockrosen! Stockrosen in einem Kranz? (II 24)

Tatsächlich handelt es sich um eine ‚flora diabolica‘, die Anselmos idiosynkratischer Habitus unbewusst abwehrt. Die Fülle von Bedeutungen der Rose in der anakreontischen Poesie, die besonders mit dem Bekräftigungsmotiv einhergehen und Liebe und Glückseligkeit versprechen, kontrastiert die Stockrose, ‚althaeia‘, ein Pharmakon, und der Aberglaube raunt, dass man Anemoneröschen und Windröschen nicht mit nach Hause nehmen dürfe, weil es sonst im gleichen Jahr einen Toten gäbe.⁵⁶ Mit den unheildrohenden ‚Tändeleien‘ der Kinder distanziert sich Gerstenberg kritisch von der spielerischen, tadelnden Haltung der anakreontischen und kallimacheischen Dichtungsauffassung - „Theokrits Altersgenosse Kallimachos nennt sein Dichten sehr bewusst ein ‚kindliches Spielen‘ (παιζειν) und seine Gedichte ‚Spiel‘ (παιγνιον)“⁵⁷ - eine Tradition, der Gerstenberg selbst mit seiner erfolgreichen Gedichtsammlung *Tändeleien* (zwischen 1759 und 1765 drei Auflagen!) verpflichtet war, bevor er den ‚Geniekult‘ entdeckte.⁵⁸ Das anakreontische Vokabular wird dechiffriert und Arkadien desillusioniert. Die wirkungsmächtige Parole „Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie“, ⁵⁹ die Diderot mit seiner Schrift *De la poésie dramatique* (1758) ausgegeben hat, restituiert Gerstenberg als memento-mori-Formel.

Die Zerstörung der kulturellen Ordnung, die ein System der Differenz ist, bewirkt jenen Identitätsverlust, der Anselmos regressive Metamorphose in die dunkle Archaik eines vorzeitlichen Mythos motiviert. Auch das ist Arkadien. Den ihn flehentlich um ein Hänflingei bittenden Gaddo fixiert er als den Marder, „der mir die Eier austrinkt“ (IV, 49), oder sieht ihn in seiner Umnachtung als Endymion, den Genius des Schlummers, den er anherrscht, er solle „einen Wettgesang singen“:

Gaddo. Ich kann kaum reden, Anselmo; und sollte singen?

Anselmo. Singe, Träger, oder bei jenem hinhangenden Monde! Ich zerstoße dich mit dem Felsbruche!

Gaddo. Wie, Anselmo, du weißt, daß ich nicht singen kann.

Anselmo. Singe!

Gaddo. Ich, der ich weinen möchte, wenn ich könnte?

⁵⁶ „Windröschen“ (wie Anm. 56), Bd. 9, S.661.

⁵⁷ Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. 2 Bde. 2., durchgesehene Aufl. Darmstadt 1988, Bd. 1, S.235.

⁵⁸ Siehe Schmidt (wie Anm. 58), S.236.

⁵⁹ Siehe Panofsky, Erwin: „Et in Arcadia ego. Poussin und die Elegische Tradition“. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976, S.301 (zuerst in: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History* by Erwin Panofsky. New York 1955, S.295-320).

Anselmo. Singe weinend! Singe! (IV, 49)

Die der Vorstellungswelt der Mythen zugrunde liegenden Antithesen „Terror“ und „Poesie“⁶⁰ inszeniert Gerstenberg als eine erschreckende Assonanz von Agonie und Agon, von Todesangst und Wettstreit, die das schöpferische Potential der Sprache, das zuvor noch in anakreontischen Arkadienparolen schwelgte (wenngleich diese auch schon korrumpiert waren), vernichtet. Die imaginative Ausschweifung ist zur brutalen Aneignung der illusionären Welt geworden, die die bevorstehende Einwirkung unmittelbarer Körpergewalt unverhohlen ausdrückt: „haben wir das Wild? Mit diesen Nägeln will ich's zerreißen; mit diesem Gebiß will ich's zermalmen; so, so, so will ich das Wonneblut trinken!“ (IV, 48). Der mörderische Befehl bannt den kleinen Bruder, der sowohl das Sinnbild der Passivität von nackter Angst und Grauen darstellt, als auch die Subordination und Vernichtung des Gesanges, der Poesie und der Kunst angesichts des Terrors bezeugt.

Auch ohne die Psychoanalyse zu bemühen, ist Anselmos Kannibalismus, der Höhepunkt seiner Entmenschlichung, eindeutig als eine erotische Zwangsvorstellung zu diagnostizieren. „Ein offner Sarg, der einen weiblichen Körper voll himmlischer Schönheit für mich aufbewahrt! Soll ich? Glück! Soll ich? Ich folge dir, Glück! Meine Zähne knirschen! Der Wolf ist in mir! Ha! Verwünscht will ich sein, wenn ich dieser Weibsbrust schone!“ (V, 59) Die Redewendung, dass man jemanden zum Fressen gern habe, ist geläufig, das *Deutsche Wörterbuch* zitiert dazu Johann Christian Günther, den berühmten ‚wilden‘ Günther: „bald fressz ich sie aus lust und bald verstosz ich sie“,⁶¹ und in Heinrich von Kleists *Penthesilea* frißt die schöne Amazone ihren Achill aus lauter Liebe auf: „Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen.“⁶²

Neben dieser Implikation geht es wiederum um die Dekonstruktion des anakreontischen Arkadienklischées, oder besser: es handelt sich um die Rekonstruktion Arkadiens. Das Hauptfest Arkadiens wurde für Zeus auf dem Lykai-gebirge gefeiert. Angeblich herrschten bei diesem Fest Menschenopfer, Kannibalismus und Werwölfum. Dem entsprechend steht die Raubtiermetaphorik in *Ugolino* in Verbindung mit Arkadienphantasien.⁶³ Die Greuelmahl-

⁶⁰ Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“. In: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München 1971, S.13.

⁶¹ „Fressen“ (wie Anm. 44), Bd. 4, Sp. 133.

⁶² Kleist, Heinrich von: *Penthesilea. Werke in zwei Bänden*. Hg. Helmut Sembdner. München/Wien 1977, Bd. 1, S.425 (24. Auftritt).

⁶³ Die Quelle hierfür ist das Urverbrechen des Königs Lykaon, vom dem die Arkader abstammten. (Siehe Burkert, Walter: *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. 2., um ein Nachwort erweiterte Aufl. Berlin/New York 1997, S.100.) Bei Benjamin Hederich heißt es von Lycaons „Stand und Thaten“, dass er weise und klug gewesen sei und dem lycäischen Jupiter Verehrung und Gottesdienst zukommen ließ. „Allein, darinnen verging er sich, daß er dem Jupiter so gar Menschen, und zwar Kinder, opferte. So nahm er auch die Fremden erst wohl auf, und bewirthe sie, schlachtete solche aber nachher ab, und

zeit des Knaben Anselmo ist mit dem Wolfsthema verbunden.⁶⁴ „Daß der, welcher von dem menschlichen Eingeweide gekostet hat, das mit als ein Bestandteil einem Gemenge zerhackter Eingeweide anderer Opfertiere beigemischt ist, notwendig zum Wolfe wird“,⁶⁵ warnte schon Platon.

Das patriarchalische Wertesystem ist nicht nur beschädigt, es wird in Gerstenbergs Versuchsreihe sogar ausgemerzt. Erst Ugolinos jähe Verwandlung vom zärtlichen Vater in eine rächende Gottheit leistet die Wiederherstellung einer Rangfolge. Als Saturn zwingt er den wahnsinnigen Anselmo, der sich durch die kannibalische Raserei als monströse Ausnahme in Szene gesetzt hat, zurück in die Koordinaten des Ordnungssystems. „Beim Styx! Große Schweißtropfen fallen von der Stirn auf die zernagten Hände Saturns, den Niedergebeugten! Kann er mich nicht abmähen? Warum säumt er? Oder soll ich mein Fleisch ihm darbringen? So will's die kindliche Pflicht [...] Mich! Mich! Mich verzehre, du eisgrauer Alter!“ (V, 63) Saturn, der Gott des goldenen Zeitalters, unter dem es Korn und Wein im Überfluss gegeben habe, von dem es aber auch heißt, er sei boshaft und geizig gewesen und der als ‚Moloch‘ von Phönizern, Syrern und Kathaginensern mit Menschenopfern verehrt und dem, wie Benjamin Hederich vermerkt, sogar einmal 200 Kinder geopfert wurden, „wurde als ein alter Mann mit grauen Haaren und großem Barte vorgestellt, der dabey gebücket war, verdrüßlich und blaß aussah, den Kopf bedeckt und in der rechten Hand eine Sense mit einer Schlange, die ihren Schwanz im Maule hatte, in der linken aber ein Kind hielt, welches er zum Munde führete, als ob er es verzehren wollte.“⁶⁶ Der Archaismus des römischen Mythos korrespondiert mit dem

gab sie seinen Gästen zu verzehren. Hierdurch wurde Jupiter endlich selbst bewogen, sich nach der wahren Beschaffenheit zu erkundigen. Er verstellte sich daher in einen Menschen, kehrte als ein Fremder bei dem Lykaon ein, und ließ sich merken, daß er ein Gott sey. Allein, da die andern zu bethen anfiengen, lachte sie Lykaon aus, und machte Anschläge, den verstellten Jupiter, wenn er schlafen würde, selbst umzubringen. Indessen wollte er doch vorher erst eine Probe mit ihm machen, schlachtete einen der Geisel, die er von den überwundenen Molossern bey sich hatte, ab, und setzte dessen Fleisch theils gebraten, theils gekocht mit auf. Jupiter merkte solches gleich, und zündete dafür dem Lykaon das Haus durch einen Blitz an. [...] Nach einer andern Erzählung streute Lykaon aus, um seine Unterthanen zu bewegen, daß sie seine gegebenen Gesetze desto williger beobachten, Jupiter besuchte ihn oft unter der Gestalt eines Fremden. Davon nun Gewißheit zu erlangen, mischeten seine Söhne, eben da er dem Jupiter ein Opfer bringen wollte, unter das Fleisch der Thiere das Fleisch eines Knaben, den sie nur erst getödtet hatten; weil sie versichert waren, es könnte solches niemand merken, als er. Es erhob sich aber den Augenblick ein starkes Gewitter mit einem heftigen Sturme. Der Blitz traf die Urheber dieses Verbrechens und brannte sie zu Asche. [...] Nach einigen verwandelte ihn Jupiter in einen Wolf, da er einst ein Kind opferte; nach andern geschah es, da er ihm das Haus ansteckte, und er sich bey der Nacht auf das Feld flüchtete, da er seinen Grimm hernach wider das Vich wendete, den er sonst gegen die Menschen erwies. Jedoch melden auch einige, Jupiter habe ihn nebst seinen Söhnen mit dem Blitze erschlagen. Dieser soll so lange auf ganz Arkadien zugefahren seyn, bis endlich die Erde ihre Hände hervorgestreckt, und um Zurückhaltung damit flehentlich gebethen habe.“ („Lycaon“. In: Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*. Darmstadt 1996, Sp.1486-1488; Nachdruck der Ausgabe Leipzig/Gleiditsch 1770.)

⁶⁴ Vgl. Burkert (wie Anm. 64), S.97-152.

⁶⁵ Platon: *Der Staat. Sämtliche Dialoge*. Hg. Otto Apelt. Hamburg 1988 Bd. 5, S.345 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1923).

⁶⁶ „Saturnus“ (wie Anm. 64), Sp. 2168.

Archaismus des römischen Rechts: die ‚potestas patria‘ („ius vitae ac necis“), die Lessing in der Adaption des ‚Virginia-Mythos‘ in *Emilia Galotti* verwenden wird, legitimiert den Vater, über Leben und Tod seiner Kinder zu verfügen.⁶⁷

In einem Anfall von Verblendung trifft Ugolino den Sohn, den er für den Erzfeind Ruggieri hält, tödlich. Als „lebenssatt“ (V, 65) bezeichnet er sich, nachdem er das eigene Kind niedergestreckt hat: das Urteil rekuriert auf ‚satur‘ - ‚satt‘. Er ruft sich als „Sieger“ (V, 64) nach der Wahnsinnstat aus und tatsächlich ist nun der Prozess der gewalttätigen Entdifferenzierung abgeschlossen, aber das Resultat offenbart sich in seiner ganzen Absurdität. Ugolino bleibt zurück als der letzte Mensch, als Sinnbild vom Ende der Menschheit.⁶⁸ Zuvor hat er - Aischylos’ *Prometheus desmotes* gleich, der angekettet an den Felsen unter Blitzen, Donnern und Krachen in die Tiefe stürzt⁶⁹ - die Elemente als Zeugen des Untergangs angerufen: „O nun beb, Erde! Nun brüllt, Sturmwinde! Nun wimmre, Natur! Wimmre, Gebälerin! Wimmre! Wimmre! Die Stunde deines Kreißens ist eine große Stunde! [...] Wenn der Sohn mit dem Gebiß einer Hyäne am Fleische zehrt, das ihn gebart: o ihr Elemente! So sei der Krieg allgemein!“ (V, 59)

Die heuristische Annahme, dass in Gerstenbergs *Ugolino* der Mechanismus der Gewalt nach dem Muster der altgriechischen Tragödie funktioniert, liegt offenkundig Herders kritischer Würdigung zugrunde: „Die Personen und die Szene und die Fabel der Handlung sind sehr einfach, so einfach, dass dies Stück [...] unter allen deutschen der Simplizität der Griechen am nächsten kommen möch-

⁶⁷ Siehe Neumann, Horst: *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen*. Stuttgart 1977, S.42. Eine überzeugende Interpretation der in *Ugolino* repräsentierten verwundeten und verstümmelten Männerkörper leistet Susan Gustafson im Kontext der im 18. Jahrhundert zentralen Laokoon-Philoktetes Diskussion. „The Laocoon-Philoktetes paradigm appears to evoke a modern obsession with metaphors of castration. The components of the fantasy indicate a complex cultural myth involving men, especially fathers and sons, under siege, confronted with annihilation. The over-riding fear is that the father’s body is not whole and perfect, but castrated and impotent. Revealed as a weakling, the father is unable to save his sons from imminent danger. Ironically, it is the sons who strive to restore their father’s potency by offering themselves to him for consumption.“ (Gustafson, Susan: „Sadomasochism, Mutilation, and Men: Lessing’s *Laokoon*, Herder’s *Kritische Wälder*, Gerstenberg’s *Ugolino*, and the Storm and Stress Drama“. In: *Poetics Today* 20, 2 (1999), S.215.)

⁶⁸ Angesichts der Katastrophe ist Jörg-Ulrichs Fechners Bemerkung, dass es das „Vertrauen in die gottgeschaffene, göttlich geordnete Vorsehung“ sei, „das die Offenheit des Schlusses begründet“, anfechtbar. (Fechner, Jörg-Ulrich: „Leidenschafts- und Charakterdarstellung im Drama“. In: Walter Hinck (Hg.): *Sturm und Drang*. Frankfurt a. M. 1989, S.180.) Zumal zwei Fassungen des Schlusses existieren. In der ersten Fassung „jammert [Anselmo] in seinem Blute und stirbt. Ugolino spricht wie träumend vom Geschrei der Sterbenden. Da er Anselmos Leichnam sieht, verflucht er die Stunde seiner Geburt. Entkräftet sinkt er zu Boden, als ob er die Erde umarmt, der er sich vermählt.“ (Zitiert nach Jacobs, M.: *Gerstenbergs Ugolino, ein Vorläufer des Geniedramas*. Diss., Heidelberg 1898, S.49.)

⁶⁹ Aischylos: *Der gefesselte Prometheus. Tragödien und Fragmente*. Hg. Oskar Werner. 4. Aufl. München/Zürich 1988, S.476/77, V. 1080-1093.

te.“⁷⁰ Das Gewaltverhältnis bezeichnet Herder als eines der Reziprozität und der Symmetrie, denn die Spirale der Gewalt dreht sich durch die Identität der Gegenspieler, die Herder jedoch ausschließlich in Ugolino und Ruggieri wahrnimmt.⁷¹

Ugolino, ein wahrhaftig starker Geist, voll Liebe gegen seine Kinder und noch mehr gegen seine Gemahlin; voll Schmerz [...], voll Haß gegen seinen Todfeind Ruggieri und voll Heldenmut - so hat ihn Gerstenberg zeichnen wollen, und er muß es für das stärkste Ideal gehalten haben, ihn so zu zeichnen. Ob er's aber wäre? ob er nicht in diesem hartherzigen, unversöhnlichen Charakter, der ihm so tief sitzt, oft selbst *Ruggieri* würde, der nur von den Mauern des Gefängnisses eingehalten wird, an seinem Ruggieri noch weit, weit grausamer, wilder, unmenschlicher zu handeln?⁷²

Von der Tragödie als Gleichgewicht der Gewalt, die gewissermaßen dem Modell folgt, dass Ödipus den Laios tötete, aber Laios wollte ihn zuerst umbringen und somit den traditionellen Antagonismus von Held und Tyrann aufhebt, distanziert sich Herder. War doch eine „griechische Seele [...] gewiß von andrer Gestalt und Bauart, als eine Seele, die unsre Zeit bildet [...] Wie verschieden also das Urtheil über die Würde der Menschheit“.⁷³ „Unmenschlich“ sei die Tat Ugolinos: „weg mit dem väterlichen Ungeheuer! weg mit dem Tyrannen, der meine Sympathie erregen soll!“⁷⁴ fordert Herder. Sein dringendstes Projekt ‚Humanität‘, an dem selbst Mythologie gemessen wird, da ihm „bei diesem barbarischen Menschenrecht“ der Griechen und Römer „angst und bange“ werde,⁷⁵ und das das Signum seiner Anthropologie, Ästhetik und Geschichtsphilosophie ist, besiegelt die Abkehr von der Tradition eines negativ bestimmten Menschenbildes: sei es der ‚homo necans‘, sei es das Diktum vom ‚homo homini lupus‘, sei es die ‚miseria hominis‘. Das wird ihn 1802 veranlassen, den Entwurf *Der entfesselte Prometheus* zu konzipieren, um „die unmenschlichen Mythen der Alten menschlicher zu machen“.⁷⁶ „Humanität ist der *Charakter unsres Geschlechts*; er ist uns aber nur in Anlagen angebohren und muß uns eigentlich angebildet werden. Wir bringen ihn nicht fertig auf die Welt mit; auf der Welt aber soll er das Ziel unsres Bestrebens, die Summe unsrer Uebungen,

⁷⁰ Herder (wie Anm. 1), S.76. Sicherlich müsste Herders ‚Simplizitäts-Verdikt‘ im Kontext seiner Anthropologie und Ästhetik näher beleuchtet werden. Doch das würde den Umfang dieses Aufsatzes überschreiten.

⁷¹ Vgl. Duncan (wie Anm. 37), S. 16: „The clashes between these figures [Ugolino, seine Söhne und Ruggieri] are thus perhaps not the battles of autonomous individuals, but the destructive conflicts within a single psyche.“

⁷² Herder (wie Anm. 1), S.79.

⁷³ Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Zweites Wäldchen über einige Klotzische Schriften* (1769). *Sämtliche Werke*. Hg. Bernhard Suphan. Hildesheim 1967, Bd. 3, S.199 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878).

⁷⁴ Herder (wie Anm. 1), S.80.

⁷⁵ Herder, Johann Gottfried: *Briefe zu Beförderung der Humanität. Sämtliche Werke*. Hg. Bernhard Suphan. Berlin 1881, Bd. 17, S.143.

⁷⁶ Karoline Herder an Johann Wilhelm Ludwig Gleim (30. Dezember 1802). In: Herder, Johann Gottfried: *Briefe. Gesamtausgabe*. Hg. Nationale Forschungs- und Gedenkstätte der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1977ff., Bd. 8, S.327.

unser *Werth* seyn; denn eine *Angelit* im Menschen kennen wir nicht, und wenn der Dämon, der uns regiert, kein humaner Dämon ist, werden wir Plagegeister der Menschen.“⁷⁷ Zwischen Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität*, die eine humanistisch-anthropologische Bestimmung aus der religiös codierten ‚dignitas homini‘ entwickeln (ähnlich Kants Begriff der ‚Menschenwürde‘, der der Kodifizierung der Menschenrechte im zwanzigsten Jahrhundert zugrunde gelegt wird⁷⁸) und Gerstenbergs *Ugolino* liegen gut dreißig Jahre. Das Ergebnis der Testreihe in *Ugolino*, die Einsicht in die dunklen Bereiche der menschlichen Natur, harmonisiert der Entwicklungsgedanke Herders, den er nach der Französischen Revolution formuliert: „Das Menschengeschlecht, wie es jetzt ist und wahrscheinlich noch lange seyn wird, hat seinem größten Theil nach keine Würde; man darf es eher bemitleiden als verehren. Es soll aber zum *Charakter seines Geschlechts*, mithin auch zu dessen *Werth* und *Würde* gebildet werden“.⁷⁹

⁷⁷ Herder (wie Anm. 76), S. 138.

⁷⁸ Siehe Bielefeldt, Heiner: *Philosophie der Menschenrechte. Grundlagen eines weltweiten Freiheitsethos*. Darmstadt 1998. Wetz, Franz Josef: *Die Würde der Menschen ist antastbar. Eine Provokation*. Stuttgart 1998.

⁷⁹ Herder (wie Anm. 76), S. 137f.